

VI. Exkurs: Metaessays

1. Einführung

Im Folgenden wird die klassische Studie: *Der Essay als Form* von Theodor W. Adorno untersucht, die ja als ein oft zitierter, vielversprechender theoretischer Versuch in der Essayforschung angesehen wird.²⁹⁸ Weshalb dieser Text in der Reihenfolge der behandelten essayistischen Werke gerade nach den Musilschen Aufsätzen kommt, kann damit begründet werden, dass in ihm – wie bei Musil – die Grenzen der rationalen Erkenntnis befragt werden, wobei eine Wechselrede mit dem Essaykonzept von Lukács stattfindet. In diesem Sinne kann man Adornos Studie als eine Zusammenfassung der Essay-Problematik in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts auffassen.

Daß der Essay in Deutschland als Mischprodukt verrufen ist; daß es an überzeugender Tradition der Form gebricht; daß man ihrem nachdrücklichen Anspruch nur intermittierend genüge, wurde oft genug festgestellt und gerügt

– mit diesen Worten hat Adorno noch sogar um 1954 an den Essay-Diskurs der Jahrhundertwende angeknüpft. (NL, S. 9.) In dem nächsten Satz zitiert er den im Essaydiskurs auch als maßgebend geltenden Jugendessay *Brief an Leo Popper* von Lukács, welcher 1911 als Einführung in den Essayband *Die Seele und die Formen* erschien. Adorno greift also auf Lukács zurück, insofern er dessen Hauptgedanken zum Ausgangspunkt der eigenen Diagnose wählt:

Die Form des Essays hat bis jetzt noch immer nicht den Weg des Selbständigwerdens zurückgelegt, den ihre Schwester, die Dichtung, schon längst durchlaufen hat: den der Entwicklung aus einer primitiven, undifferenzierten Einheit mit Wissenschaft, Moral und Kunst. (SF, S. 29; NL, S. 9.)

Beide epochalen Kunstwissenschaftler und Philosophen signalisieren mit ihren Beiträgen den terminologischen Missstand, in dem sich der Essay seit eh und je befindet. Nicht besser steht es um ihre klassischen Texte zur Theorie des Essays; beide werden gewöhnlich, ohne Untersuchung ihres Charakters als Essay, allein auf ihren selbstreflexiven Aussagewert hin befragt.²⁹⁹

Um diesem Forschungsdesiderat zu begegnen, wird im Folgenden Adornos grundlegender Text als Metaessay behandelt und dabei sollen seine spezifischen formalen Eigenschaften nicht unberücksichtigt bleiben. Eines kann man gleich am Anfang vorausschicken: Die Ähnlichkeiten zwischen den Texten von Lukács bzw. Adorno wiegen

²⁹⁸ Adorno, Theodor W.: *Der Essay als Form*. In: Ders.: *Noten zur Literatur*. Hg. von Rolf Tiedmann. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1981, S. 9–33. Im Weiteren wird die Abkürzung NL im laufenden Text in Klammern verwendet.

²⁹⁹ Vgl. Žima, Peter V: *Der Essay als Theorie und Utopie: Von Lukács zu Adorno*. In: Žima 2012, S. 139–170.

schwerer als die Unterschiede. Beide Verfasser äußern sich widersprüchlich, sodass ihre Beiträge zum Thema unter anderem als Metaessays par excellence aufzufassen sind. Auch die Problematik ist bei ihnen gemeinsam. Beide suchen nach einer adäquaten Bestimmung des Essays und fokussieren dabei auf die Frage nach seiner Form. Gleichfalls kann man als eine methodologische Ähnlichkeit bewerten, dass sie dabei vor allem eine Verortung des Essays zwischen Kunst und Wissenschaft anstreben.

2. Theodor W. Adorno: *Der Essay als Form*

Adornos Studie als eine Auseinandersetzung mit Lukács' theoretischem Versuch aufzufassen, erscheint als durchaus berechtigt, so häufig findet man in ihr eine explizite Bezugnahme auf den Essayband. In Adornos Sicht ist die geschichtsphilosophische Situation der 50-er Jahre eine grundsätzlich andere als in den letzten Friedensjahren vor dem Ersten Weltkrieg, zur Zeit des Erscheinens der Lukács-Essays. So ist es verständlich, wenn Adorno „die Trennung von Kunst und Wissenschaft [...] irreversibel“ nennt und auf der Grundlage dieser Überzeugung eine Debatte mit Lukács' Klassifizierungsversuch eröffnet. (NL, S. 13.)

Lukács gegenüber beharrt Adorno darauf, dass sich Kunst und Essay ausdifferenzieren müssen. Zwar könne er von dem Essay eine – mit den eigenen Worten – „ästhetische Selbständigkeit, die leicht als der Kunst bloß entlehnt angeklagt wird“, nicht verleugnen, hält er für ausschlaggebend, dass der Essay von der Kunst

[...] durch sein Medium, die Begriffe, sich unterscheidet und durch seinen Anspruch auf Wahrheit bar des ästhetischen Scheins. Das hat Lukács verkannt, als er in dem Brief an Leo Popper, der ‚Die Seele und die Formen‘ einleitet, den Essay eine Kunstform nannte. (NL, S. 11)

Nach Adorno soll also der Essay ausschließlich als ein Produkt des begrifflichen Denkens erfasst werden. Während Lukács noch vor allem das Verhältnis von Kunst und Kritik thematisierte, hält es jetzt Adorno für seine Aufgabe, für die kontingente Abgrenzung von Wissenschaft und Essay eine Lösung zu erarbeiten. Indem er sich bemüht, die Unvereinbarkeit wissenschaftlicher und essayistischer Verfahren zu beweisen, rekurriert er jedoch nostalgisch auf den anfangs verabschiedeten Zusammenhang von Kunst und Wissenschaft: „Aber wie Kunst und Wissenschaft in Geschichte sich scheiden, so ist ihr Gegensatz auch nicht zu hypostasieren.“ (NL, S. 14.) Als eklatantes Beispiel nennt er dazu das Werk des französischen Schriftstellers Marcel Proust, dem er weder das „wissenschaftlich-positivistische Element“ noch die zwingende Kraft „einzelmenschlicher Erfahrung“ absprechen will. (NL, S. 15.) Bei dieser „Erinnerung an jenes überwundene Stadium“ der gelungenen Synthese von wissenschaftlicher Technik und individueller

Erkenntnis setzt seine Kritik gegen den „szientifischen Geist“ ein, welche dann seitenlang überwiegend ist. (NL, S. 16.)

Zuerst werden die der modernen positivistischen-neopositivistischen wissenschaftlichen Praxis eigenen Techniken wie Systembilden, methodische Folgerichtigkeit und Fetischisierung von Definitionen als essaywidrig angeprangert. Wenn dabei als Zeuge unanfechtbare Autoritäten der Philosophiegeschichte herangezogen werden, beginnt man zu ahnen, für Adorno wiegt jetzt die Vernichtung des modernen Szientismus in dieser Polemik stärker als die ursprüngliche Zielsetzung, die Bestimmung des Essays:

Wie er [der Essay, Zs. B] Urgegebenheiten verweigert, so verweigert er der Definition seiner Begriffe. Deren volle Kritik ist von der Philosophie unter den divergentesten Aspekten erreicht worden; bei Kant, bei Hegel, bei Nietzsche. Aber die Wissenschaft hat solche Kritik niemals sich zugeeignet. Während die mit Kant anhebende Bewegung, als eine gegen die scholastischen Residuen im modernen Denken, anstelle der Verbaldefinitionen das Begreifen der Begriffe aus dem Prozeß rückt, in dem sie gezeitigt werden, verharren die Einzelwissenschaften, um der ungestörten Sicherheit ihres Operierens willen, bei der vorkritischen Verpflichtung zu definieren; darin stimmen die Neopositivisten, denen die wissenschaftliche Methode Philosophie heißt, mit der Scholastik überein. (NL, S. 19f.)

Adornos Kritik richtet sich nicht allein gegen die Auswüchse des positivistischen Denkens. Zwar in gemildertem Ton, dafür aber systematischer, wendet er sich beim nächsten Schritt gegen die kodifizierten Vorschriften des abendländischen Rationalismus, indem er Punkt für Punkt, Regel nach Regel nachweist, wieso sein Essay als eine Gegenrede des Descartesschen *Discours de la méthode* erscheint.

Wie bekannt, bilden die vier Regeln des *Discours* die Grundlagen des rationalistischen Denkens, insofern sie methodische Stützen bieten, welche das Erlangen der Wahrheit garantieren. Adorno erwartet von dem Essay jedoch keine Gewissheit, Sicherheit und Vollständigkeit. Er sagt, die Elementaranalyse bei Descartes sei für die Darstellung der eigentlichen Gegenstände des Essays, die Kunstwerke, unanwendbar; auch seine methodische Vorgehensweise sei eine umgekehrte, indem der Essay, im Gegensatz zu Descartes' Prinzip, vom Komplexesten ausgeht; sowieso „schüttelt der Essay die Illusion einer einfachen, im Grunde selber identischen Welt ab, die zur Verteidigung des Seienden sich schickt“. (NL, S. 23f.)

Nachdem Adorno auf diese Weise den Essay radikal von der neuzeitlichen wissenschaftlichen Tradition abgetrennt hat, bemüht er sich um eine vage Bestimmung seiner Form. Nun kommt er dabei zu keinem positiven Ergebnis, noch weniger als der junge Lukács. Was sich als der Wesenszug des Essays aus seinen immer neue Aspekte einholenden Problemwürfen herausstellt, lässt sich immerhin am besten als Beharren auf Differenz zu einer postulierten Ganzheitlichkeit erfassen.³⁰⁰ Allein deshalb, weil sich der

300 Bei Christoph Ernst wird das Wesen des Essays gerade im Bezug auf Adorno in diesem Sinne folgendermaßen zusammengefasst: „Essayistisches ist etwas, das sich relativ zu einem beste-

Essay ständig auf „schon Geschaffenes“ bezieht, daher nur etwas Sekundäres abgeben kann, wobei Adorno an der „Nichtidentität von Darstellung und Sache“ festhält:

Seine Totalität, die Einheit einer in sich auskonstruierten Form, ist die des nicht Totalen, eine, die auch als Form nicht die These der Identität von Gedanken und Sache behauptet, die sie inhaltlich verwirft. Die Befreiung vom Identitätszwang schenkt dem Essay zuweilen, was dem offiziellen Denken entgleitet, das Moment des Unauslöschlichen, der untüglbaren Farbe. (NL, S. 26)

Notwendigerweise entsteht Differenz bei dem Essay auch infolge der ihm eigenen Vorgehensweise, mit der er auf methodologische Vollständigkeit sowie inhaltliche Synthese verzichtet. Er vermeidet die systematische Untersuchung, denn logische Ordnung der Darstellung würde die Vorwegnahme der Harmonie, die „Stimmigkeit im Gegenstand“ bedeuten. Sowieso wolle sich der Essay nicht durch den Gegenstand festlegen, er plädiere für die freie Bewegung des kritischen Geistes, was sich in seiner Form vielfach als „Diskontinuität“ im Sinne von Uneinheitlichkeit und Brüchigkeit offenbare; sein Versuchscharakter impliziere auch das „Wissen um die eigene Fehlbarkeit und Vorläufigkeit“. (NL, S. 25.)

Die Dissoziation der Form entspringt nach Adorno dem tiefen Misstrauen gegenüber verfestigten Theoremen. Der Essay verabscheue die endgültigen Lösungen, indem er Theorien und „Standpunkte“ „von draußen absorbiert“ und zugleich „aufzehrt“. (NL, S. 26.) In diesem Punkt entdeckt Adorno die Verwandtschaft des essayistischen Gedankenganges mit der Hegelschen Dialektik, welche der Essay, im Gegensatz zu Hegel, bis zur letzten Konsequenz ausführt, während in ihm die „Wahrheit der Totalität“ und die Wahrheit der „Singularität“ unauflöslich gegeneinander ausgespielt werden, „bis zur Evidenz ihrer Unwahrheit“. (NL, S. 27.)

Wenn im Weiteren diese Unwahrheit als die eigentliche Wahrheit des Essays hingestellt wird, entpuppt sich dieser letzten Endes als die „leibgewordene Paradoxie“ – wie die Form schlechthin von Lukács angesehen wurde.³⁰¹ Auch seine Nähe zu der künstlerischen Verfahrensweise, von der sich ja Adorno bereits einmal am Anfang, sich von Lukács abgrenzend, losgesagt hat, wird wieder in die Debatte einbezogen, diesmal durch seine Verwandtschaft zur Rhetorik. Keine Neuigkeit ist es in diesem Aufsatz, wenn die Darstellungsweise des Essays in den Vordergrund gestellt wird, abschließend schreibt ihr jedoch Adorno eine Stufe von Autonomie zu, welche dem Essay wider Willen einen gewissen Kunstwerkcharakter zu verleihen vermag:

Das Überredende [das Rhetorische, Zs. B.] der Kommunikation wird an ihm, analog dem Funktionswechsel mancher Züge in der autonomen Musik, seinem ursprünglichem Zweck entfremdet und zur

henden Diskurs und seinen Verfahrensweisen formuliert. Es hinterfragt diese Verfahrensweisen im Status einer Beobachtung zweiter Ordnung.“ In: Ernst 2005, S. 161.

301 Vgl. S. 116, Anm. 205. (BW, S. 230.)

reinen Bestimmung der Darstellung an sich, dem Bezwingenden ihrer Konstruktion, die nicht die Sache abbilden sondern aus ihren begrifflichen membra disiecta wiederherstellen möchte. (NL, S. 31.)

3. Die Form des Essays

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass Adorno dem Essay den Platz zwischen Kunst und Wissenschaft genauso wenig vorzeigen kann wie der junge Lukács. Auf der Suche nach der ihm gemäßen Form erwähnen jedoch beide wie beiläufig Denkweisen und Textsorten, die sich dem Wesen ihrer Vorstellung von dem Essay annähern. In seiner Argumentation gegen das rationalistische Theorem recurriert Adorno immer wieder auf eine intellektuelle Attitüde, die er als die *differentia specifica* essayistischer Schreibweise verkündet, und dies ist die Offenheit geistiger Erfahrung. Affirmativ zitiert er mehrmals in diesem Zusammenhang Max Benses Beitrag aus dem Jahre 1947, der eine solche Darstellung des Essays liefert, welche die Unabschließbarkeit der essayistischen Form betont:

Essayistisch schreibt, wer experimentierend verfaßt, wer also seinen Gegenstand hin und her wälzt, befragt, betastet, prüft, durchreflektiert, wer von verschiedenen Seiten auf ihn losgeht und in seinem Geistesblick sammelt, was er sieht [...].³⁰²

Genauso affirmativ beschwört Adorno in demselben Zusammenhang noch früher „die romantische Konzeption des Fragments als eines nicht vollständigen, sondern durch Selbstreflexion ins Unendliche weiterschreitenden Gebildes“ herauf. (NL, S. 24.) Der Vorteil des romantischen Fragments bestehe noch darin, dass seiner Form „deren eigene Relativierung immanent [sei]: er muß sich so fügen, als ob er immer und stets abbrechen könnte“. (NL, S. 25.) Die Methode betreffend, beruft sich Adorno, wie gezeigt wurde, auch noch auf die Hegelsche Dialektik als ein unabschließbares Hin- und Herbewegen zwischen den Einzelwahrheiten des Details und der Wahrheit der Totalität, welche sich gegenseitig aufheben.

Indem Lukács den Essay beim Wort nimmt und seinen Versuchscharakter betont, charakterisiert er ihn ebenfalls als etwas notwendigerweise Fragmentarisches, dessen Existenz darauf beruht, dass er ein Vorläufer auf dem Wege zu der großen Ästhetik sei. Als vorbildhaft spricht er inmitten des Briefs von Sokrates' Methode und dem ironischen (d. h. willkürlichen) Abschluss seines Lebens als adäquater Lösung für die Form.³⁰³

302 Zitiert bei Adorno (NL, S. 25.): Bense, Max: Über den Essay und seine Prosa, In: Merkur 1 (1947), S. 418.

303 Vgl. „Denn das tragische Leben wird nur durch den Schluß gekrönt, der Schluß erst gibt allem Bedeutung, Sinn und Form, und gerade der ist hier immer willkürlich und ironisch: in jedem Dialog und – im ganz Leben des Sokrates.“ (SF, S. 31.)

Trotz des von Adorno behaupteten Meinungsunterschieds bestehen zwischen den beiden theoretischen Ansätzen merkwürdige Äquivalenzen durch die gemeinsame Bevorzugung einer fragmentarischen Textsorte, die keinen beruhigenden Abschluss zulässt. Auch die kulturgeschichtliche Epoche der Frühromantik, in welcher die diesem Modell zugrunde liegende Denkweise vorherrschend war, kann als gemeinsame geistige Plattform angesehen werden.

Als Triebkraft der Reflexion erscheint bei den Frühromantikern die Ironie, die nach Walter Benjamin für Friedrich Schlegel nicht allein theoretische Bedeutung hat. Benjamins Definition der romantischen Ironie korreliert ebenfalls mit Adornos Beschreibung der essayistischen Ambition, vorgefassten theoretischen Ansprüchen fortdauernd Widerstand zu leisten.

Als solche hatte diese Einstellung nicht einen Sachverhalt im Auge, sondern lag als Äußerung einer stets lebendigen Opposition gegen herrschende Ideen und häufig als Maske der Hilflosigkeit ihnen gegenüber in Bereitschaft.³⁰⁴

Noch maßgebender als die theoretischen Übereinstimmungen im Bezug auf die Ironie als essayistische Form schlechthin ist aber die konsequente Durchführung der ironischen Struktur in dem Text sowohl von Lukács als auch von Adorno. Wenn man den Hauptstrang des Gedankenganges beider Metaessays segmentiert, stellt sich heraus, dass in den einzelnen Etappen Gegensätze formuliert werden, die unter Betonung der jeweiligen Hauptproblematik mit dem Essay in Zusammenhang gebracht werden können. Alles andere dient zur Veranschaulichung, die Essayisten holen Beispiele aus der Kunst-, Literatur- und vor allem Philosophiegeschichte. Unbedingt hervorgehoben werden müssen noch die Wiederholungen, die Rekurrierungen sowohl zu den einzelnen Problembereichen als auch zu den einzelnen Exempeln mit neuen oder verstärkten Akzentsetzungen. Man hat also eine musterhafte ironische Argumentstruktur vor sich, es fehlt „bloß“ das Nachweisen des unabschließbaren Schlusses.

Lukács braucht für seinen Essay einen ideellen Gegenpol, um die ihm entsprechende Form zu bestimmen. Diese Lösung ist – wie im Kapitel IV. festgestellt wurde – die Postulierung des „große[n] Wertbestimmer[s] der Ästhetik“, der ‚die absolute Idee der Kunst‘ von den Frühromantikern in Erinnerung bringt. (SF, S. 36.) Als unerreichbares Fernziel ermöglicht er die Durchführung der frühromantischen ironischen Struktur, indem dadurch der Essay ein ebenbürtiges Pendant erhält und das strukturelle Prinzip der Gegenüberstellung bis zum Ende aufrechterhalten bleiben kann.

Adorno erwähnt nur kurz das „Extrem“ seines Essays, die „Philosophie des absoluten Wissens“, welche hier eine ähnliche Funktion hat wie vorhin ‚die Idee der Kunst‘,

304 Benjamin 1991, S. 81f.

„indem er [der Essay, Zs.B.] sie reflektierend ins eigene Verfahren hineinnimmt, anstatt sie als Unmittelbarkeit zu maskieren“. (NL, S. 27.) Adorno bleibt doch dem ironischen Prinzip auch damit treu, dass er an der Paradoxität seiner Formulierungen konsequent festhält und zum Schluss ein Nietzsche-Fragment zitierend die Möglichkeit des einzigen glücklichen Augenblicks als kurzlebige Vollendung im Bezug auf den eigenen Essay zurücknimmt:

„Gesetzt, wir sagen Ja zu einem einzigen Augenblick, so haben wir damit nicht nur zu uns selbst, sondern zu allem Dasein Ja gesagt. Denn es steht Nichts für sich, weder in uns selbst noch in den Dingen: und wenn nur ein einziges Mal unsere Seele wie eine Saite vor Glück gezittert und getönt hat, so waren alle Ewigkeiten nötig, um dies ein Geschehen zu bedingen – und alle Ewigkeit war in diesem einzigen Augenblick unseres Jasagens gutgeheißen, erlöst, gerechtfertigt und bejaht.“ Nur daß der Essay solche Rechtfertigung und Bejahung mißtraut. Für das Glück, das Nietzsche heilig war, weiß er keinen Namen als den negativen.³⁰⁵

Insofern im abschließenden Satz eine positive Idee sogar von Nietzsche widerlegt wird, repräsentiert der Metaessay Adornos innerhalb der vorliegenden Essaymonographie die ironische Zuspitzung schlechthin.

305 Zitiert nach Adorno (NL, S. 33.): Friedrich Nietzsches Werke. Leipzig: C. G. Naumann 1906, Bd. 10, S. 206 (Der Wille zur Macht II, § 1032).